

Annona Nova VI.

A Kerényi Károly Szakkollégium évkönyve



Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Kerényi Károly Szakkollégium
Pécs, 2014

Szakmai lektorok:

Bagi Zsolt
Balázs Péter
Bene Adrián
Fancsaly Éva
Halmi Tamás
Kiss Gábor Zoltán
Koncz István
Kucserka Zsófia
Orbán Jolán
Pete Krisztián
Szabó Veronika
Szászvári Karina
Takáts József

A kiadvány a *Nemzeti Tehetség Program* támogatásával jelent meg
NTP SZKOLL – 130039



Felelős kiadó:
Bagi Zsolt

Szerkesztők:
Főfai Rita, Németh Dániel, Schelhammer Zsófi,
Varga Réka, Vilmos Eszter, Vörös Eszter

Borítóterv:
Zsupos Norbert

Tördelés:
Kiss Tibor Noé

ISSN: 2061-4926

© A szerzők, 2014
© A szerkesztők, 2014

Minden jog fenntartva.

Tartalomjegyzék

Égő Áron, Mátyási Róbert: Négykezes előszó	7
Soós Kinga: Az elfogulatlan szemlélő – Töredékek Adam Smith morálfilozófiájából	11
Tuboly Ádám: A logikai szintaxistól a szemantikáig – Carnap színeváltozása?	23
Szabó János: Szerepjátékos csoportokkal való elégedettség vizsgálata fontos csoportalakító változók tükrében	37
Szanyi-Nagy Judit: A digitális tábla és a Z generáció	51
Kiss Georgina: Babits a cybertérben – Hogyan segíthetjük elő az értelmező olvasást konstruktív pedagógiai eszközökkel?	65
Szakál Kata: A selyem útja – Alessandro Baricco <i>Selyem</i> című regényéről	75
Szávold Brigitta: Herczeg Ferenc „tündöklése és bukása” – Az író megítélésének változása kortársai szemszögéből	85
Varga Réka: Két szombatos kódex – A Mátéfi János-kódex és a Szombatosok régi könyvének összefüggései	95
Ferenczy Nikolett: A film balítélete – A <i>Büszkeség és balítélet</i> megfilmesíthetőségének kérdése	107
Csőnge Tamás: Valótlan képek láttatása – Karakternarráció és nem antropomorf narráció összjátéka a filmben	121
Nagy Zsófia: Szóvá formált kép / képpé festett szó – A Kalligramszerűség vizsgálata René Magritte festészetében	133
Németh Dániel: Az igekötős igék helyesírása és helye a nyelvtanokban – Rövid történeti áttekintés	147
A Kerényi Károly Szakollégium tagjai és mentorai a 2012/2013-as, illetve a 2013/2014-es tanévben	161





Csönge Tamás *vagyok*. 1987-ben születtem Győrben. 2011-ben magyar nyelv és irodalom szakon szereztem mesterszakos diplomát a Pécsi Tudományegyetemen, jelenleg ugyanitt az Irodalomtudományi Doktori Iskola hallgatója *vagyok*. A Kerényi Károly Szakkollégiumnak 2011 óta *vagyok* tagja, 2012 óta mentori státuszban. Filmés és narratológiai témájú írásaim jelentek meg az Iskolakultúrában, a Filológiai közlönyben, a Literaturában, az Aperturában és a Metropolisban. Disszertációm témája a megbízhatatlan narráció jelensége.

CSÖNGE TAMÁS

Valódi képek láttatása¹

*Karakternarráció és nem antropomorf narráció
összjátéka a filmben*

Elbeszélés és retorika

Elemzésem középpontjában két olyan film áll, amelyekben a cselekmény egy részét megbízhatatlan karakter narrátorok elbeszélésén keresztül ismerjük meg. A történet szintjén ezek a szereplők nemcsak szubjektíven vagy torzítva közvetítik és értelmezik az eseményeket, hanem egyenesen hazudnak saját érdekükben. Fontos kiemelni, hogy filmes kifejezésformáról lévén szó, az elbeszélés több médium szimultán együttműködése által jön létre: a vizuális, a verbális és az auditív síkok egymást kiegészítve, egymással szintézisben hozzák létre a film szövetét. Alfred Hitchcock *Rémület a színpadon* (1950) és Bryan Singer *Közönséges Bűnözők* (1995) című filmjében a karakter narrátorok hazugságai valamiképpen lelepleződnek a nézők előtt. Mindkét film tartalmaz a hazug karakterek elbeszéléseitől függetlenül bemutatott eseménysorokat, melyek referenciapontként, objektív valóságként, „igaz” keret-

1 A kutatás az Európai Unió és Magyarország támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú „Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program” című kiemelt projekt keretei között valósult meg.



ként szolgálnak a néző számára. A befogadó egészen a leleplező twist endingig (végső csavar) nincs vele tisztában, hogy miképpen az elbeszélő karakterek, Johnny Cooper és Verbal Kint átverik a többi szereplőt, úgy a film is átverte nézőit. A hazug narratívák elemzésével szeretném bemutatni a filmes történetmondásnak egy speciális lehetőségét, nevesül, hogy az miként írja felül csaknem észrevétlenül a karakternarráció mimetikus aspektusát, így a filmek realizmusát. Hajlamosak vagyunk azt gondolni, hogy amikor egy karakter által elbeszél, beágyazott történetet mutat be a film, akkor a képi és hangyi dimenzió igyekszik igazodni a karakter-elbeszélő narrációjának szándékához (mely jelen példákban a megtévesztés), és nem közöl olyan információkat, melyek az elbeszélő tudásától, személyétől függetlenek, vagy annak el-
lentmondanak: látszólag ez Hitchcock és Singer filmjében is így történik, és a filmes eszközök igazodnak az adott karakter perspektívájához. A néző nem tudja, hogy a karakter hazudik, ezért azt sem veszi észre, hogy e hazugságok bemutatása közben a film retorikája felülírja, különös módon kiegészíti az elbeszélő karakter retorikáját. Ennek adekvát vizsgálatához a filmes narrációt a lehető legszélesebb értelemben, Seymour Chatman és Emily R. Anderson definíciói² alapján az operatóri munka, a vágás, a mise en scène és a hang kombinációjaként szeretném meghatározni.

A film speciális lehetőségének éppen a képek és hangok azon többletét nevezem, melyek egy adott diegetikus karakter (vagyis potenciális intradiegetikus narrátor) verbális narrációjához oly módon járulnak hozzá, hogy retorikailag jelentős többletjelentéseket kommunikálnak a karakter narrátorok által nem uralt csatornákon keresztül, így egyszerre érvényesülhet a karakterek (metaforikus és konvencionális értelemben vett) nézőpontja és egy attól független, külső perspektíva.³ Egy információ retorikailag jelentős, hogyha termékenyen hozzájárul a narratíva értelmezé-

2 ANDERSON, Emily R. (2010): *Telling Stories: Unreliable Discourse, Fight Club, and the Cinematic Narrator*, *Journal of Narrative Theory*, Vol. 40, No. 1, (Winter 2010), 80-107. és CHATMAN, Seymour: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell UP, Ithaca, 1980 [1978].

3 Itt most nem a filmek kapcsán gyakran elemzett szubjektív / objektív kameraállások és beállítások működtetésének lokális, pusztán képi konvencióiról és eszközeiről van szó, hanem a narráció globális aspektusairól, ami főként az elbeszélés kommunikációs szándékával, az információ adagolásával és a szereplői valamint a nézői tudással függenek össze.

séhez, s például nem pusztán a képi dimenzió meglétéből fakadó szükséges elemként van jelen. (A filmképeknek sok részlete van, melyekről a szereplő elbeszélő bizonyára nem tesz említést hallgatójának, de a filmkép illusztráló, ikonikus, sőt élőképes felvételek esetén indexikus jellege miatt ezek a lényegtelen részletek sem hiányozhatnak a filmből.) Ez a többlet létrejöhet képi motívumok, a mise en scène és a színész-szerep relációk manipulációja által. Luis Buñuel *A vágy titokzatos tárgya* (1977) című filmjében például két színésznővel játszat el egyetlen szerepet, számos alkotásban (*Adaptáció* [2002], *Felhőatlasz* [2012]) pedig egy színész játszik el többet.⁴ De megvalósulhat absztrakt diszkurzív eszközök: színkezelés (pl. fekete-fehér és színes felvételek váltakoztatása), kameraállások, esetleg éppen nem-diegetikus kísérőzene segítségével is (például, ha két jelenetben, melyekről nem sejtjük, hogy közük van egymáshoz, ugyanaz a zene csendül fel).

Ha legitim válaszokat keresünk a narráció egyes megnyilvánulásainak ágenciájára vonatkozólag, érdemes kizárólag a filmes elbeszélés retorikai szintjére fókuszálnunk, s eltekinteni az olyan kérdésektől, hogy miképpen képes egy karakter megválni az adott film jeleneteit, hogy azzal megtévessze a nézőt. Amikor ilyen jellegű kérdéseket tesznek fel a kutatók (például Currie és Anderson), figyelmen kívül hagyják vagy félreértik az elbeszélés struktúráját és kommunikációs csatornáinak hatókörét (az intradiegetikus szereplő nincs tudatában a film nézőközönségének, így azt nem akarhatja átverni). Másrészt ez a technikai probléma a reprezentáció fizikai megvalósulásának és az anyagi közvetítésnek a mikéntjére vonatkozik, ezért nem képezi jelen narratológiai elemzés tárgyát.

Amellett szeretnék érvelni, hogy az elemzett filmek karakterek által elbeszélte jelenetei tartalmazznak egy különös jelentésbeli többletet, mely nem köthető a szereplő narrátor szándékához. Itt részben a képi dimenzió meglétére utalok, ami esetünkben önmagában egy retorikai választás eredménye. (Arról van szó, hogy nemcsak szavait halljuk, de látjuk is a szereplő által elbeszélte eseményeket.) Tehát a filmes narráció megismétli a szereplő gesztusát: a megtévessztést. Így még ha a karakter nincs is tisztában egy közönség jelenlétével és nem képes manipulálni a képeket, a

4 A Wikipédián hosszú lista található mindkét megoldást használó filmekről: (http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_characters_played_by_multiple_actors_in_the_same_film és http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_actors_who_have_played_multiple_roles_in_the_same_film) (letöltve: 2013. 11. 30.)

film képes „hű” maradni retorikai szándékához. Elméletileg nem lehetetlen a flashbacken belül majdnem minden retorikailag jelentéssel bíró elemet a szereplő narrátorokhoz, Jonathanhoz és Kinthez kötnünk, esetünkben mégis találhatunk ebből a szempontból problematikus részleteket; olyan elemeket, melyek kommunikatív céljaikban különböznek a szereplőkhöz köthető céloktól.

Bár számos kutató Hitchcock filmjét mint a filmes történetmondás problematikuságának állatorvosi lovát citálta⁵ (Branigan 1984, Bordwell 1985, Chatman 1990, Burgoyne 1990, Currie 1995) sem a *Rémület*, sem a *Közönséges Bűnözők* nem a legjobb példa a filmes és karakternarráció hierarchiájának feltérképezéséhez. Az elemzések hajlamosak figyelmen kívül hagyni, hogy a filmekben beágyazott karakternarrációkról, így minimum két történetszintről beszélhetünk, s az elsődleges diegézis narrátora személytelen, nem antropomorf. A kettő viszonyának feltérképezéséhez adekvátabb példa lehet az *Amerikai Szépség* (1999) vagy a *Harcosok klubja* (1999), ahol Gérard Genette terminusával élve extradiegetikus homodiegetikus narrátorokkal találkozunk, akik saját múltbeli énjük történetét beszélik el a film képi szintjén kívüli pozícióból,⁶ más szóval nincsen eleve (látványos) strukturális hierarchia a filmes és a karakternarráció között, legalábbis retorikai értelemben semmiképpen: mindkettő ágense az elsődleges diegézisen kívül helyezkedik el, innen reflektál a cselekményre.

Rémület a színpadon – döbbenet a nézőtéren

Hitchcock filmjének elején két centrális karaktert látunk, Eve-et (Jane Wyman) és Jonathant (Richard Todd), amint a nő kocsijával menekülnek a rendőrség elől. Eve megkéri a férfit, hogy mesélje

- 5 BORDWELL, David: *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison, 1985.; BRANIGAN, Edward: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Mouton, Berlin, 1984.; BURGOYNE, Robert: *The Cinematic narrator: The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration*, *Journal of Film and Video*, Vol. 42, No. 1, Issues in Narrative (Spring 1990), 3-16.; CHATMAN, Seymour: *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell UP, Ithaca, 1990.; CURRIE, Gregory: *Unreliability Refigured: Narrative in Literature and Film*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 53, No. 1 (Winter 1995), 19-29. valamint ANDERSON már hivatkozott műve.
- 6 GENETTE, Gérard: *Narrative Discourse Revisited*, Cornell UP, Ithaca – NY, 1988 [1983], 85.

el neki, mi történt vele, amiért menekülni kényszerül az igazságszolgáltatás elől. A férfi meséjéből kiderül, hogy szeretője miatt jutott bajba, amikor a nő segítségét kérte egy gyilkosság nyomainak eltüntetésében. „A konyhámban voltam, öt óra körül járhatott az idő. A csengő megszólalt, én pedig lementem megnézni, hogy ki az.” – meséli Jonathan, s eközben a verbális narrációját megtámogató képsor tűnik fel a filmben. Itt a klasszikus stílus egyik tipikus technikájának, a szubjektív flashbacknek minden indikátorával találkozhatunk. A híres színésznő Charlotte Ingwood (Marlene Dietrich) vérfoltos ruhában áll az ajtóban, és megkéri a férfit, hogy hozzon neki egy tiszta öltözéket a lakásából, ahol végzett erőszakos férjével. Jonathan teljesíti Charlotte kérését, látjuk, amint belép a lakásba, felfedezi a férj holttestét a padlón, és az egészet próbálja betörésnek feltüntetni. A hosszú flashback a filmbeli jelenig, a kezdőjelenet időpontjáig tart. A film trükkje, mint később kiderül, hogy a központi mozzanat tekintetében a flashback hazugság volt: az egyik utolsó jelenetben Jonathan bevallja Eve-nek, hogy ő maga volt a gyilkos, nem pedig szeretője. A film bemutatásának idején a nézők számára az effajta megtévesztés nagyon szokatlan volt (1950), sőt később a rendező maga is úgy nyilatkozott, hogy hiba volt így átverni közönségét.

Maureen Turim *Flashbacks in Film* (1989) című könyvében⁷ azért emeli ki a hazug flashback jellemzőit, hogy rámutasson, miképpen próbálja meg a film hitelesíteni a jeleneteket a néző megtévesztésének érdekében. Érvei remekül megvilágítják azokat a tendenciákat, amelyek a filmes narráció beavatkozására utalnak a karakternarráció közben: olyan elemekre lehetünk figyelmesek, amelyek nem értelmezhetőek kizárólag az elbeszélő karakter pozíciójára (aki nincs tudatában a nézőknek, ezért nem kommunikálhat velük) és narrációjának céljára vonatkoztatva. (Jonathan csupán partnerét, Eve-et szeretné meggyőzni saját ártatlanságáról.)

Turim észrevételezi, hogy „Johnny igaz elemek, hihető feltevések és egy sor meggyőző részlet közé szövi hazugságát.”⁸ Vagyis nem az egész történet kitaláció, Jonathan meséjét valós részletekkel keveri, hiszen néhány eseményről nem hazudhatott. Nem mondhatta például, hogy nem volt jelen a színésznő lakásában,

7 TURIM, Maureen: *Flashbacks in Film: Memory and History*, Routledge, New York, 1989.

8 Uo. 167.

hiszen a szobalány ott találkozott vele. Tulajdonképpen ez az első érv az egyetlen, amely nem tartalmaz semmiféle olyan mozzanatot, melyet ne lehetne Jonathan elbeszélésének aktusához kötni. Ez összefüggésben állhat azzal, hogy a flashbacknek ez a jellemzője főként a cselekményre és az eseményekre vonatkozik.

A második már egy kicsit problematikusabb: A flashback részletes és rendkívül precíz, koherens; pontos tér- és időkoordinátákkal, jól kidolgozott színterekkel, kellékekkel és tárgyakkal rendelkezik. Ahogyan Turim fogalmaz: „Roppantul hihető részleteket kapunk, egy pontos elbeszélés textúrájával.”⁹ (Például amikor Johnny a férfiak koszorújában álló Charlotte-ról készült fényképet nézegeti.) Habár mimetikus szemponttal nem magyarázhatóak azok a részletek, amiket Johnny nem láthatott (mivel például a háta mögött helyezkedtek el) vagy amiket nem említett, ezt a filmes konvenciók betartásának számlájára írhatjuk, melyeket nem kezd ki a film retorikája. A film konvencionális beállításokat és látószögeket használ, és egy teljesen realiztikus mise en scène-t prezentál, így az apró részletek bemutatása nem szokatlan. Johnny szubjektív elbeszélése ellenére sem dominálnak a szubjektív kameraállások.

A film a nézők átverésénél nagyban hagyatkozik arra a realista tradícióra, hogy a karakterek szóban hazudhatnak, de a képek, melyeket látunk objektívek, „a fikción belüli valós eseményekkel összhangban állnak és gyakran használják őket arra, hogy leplezzék a verbális hazugságokat.”¹⁰ Turim kiemeli, hogy ezt a tradíciót erősítik a filmben látható egyéb flashbackek, melyek hasonló elvek alapján működnek. Mivel jelen esetben ezen hagyomány alkalmazásának nem az orientálás, hanem a félrevezetés a szerepe, levonhatjuk a következtetést, hogy a nagy csavar egy filmes kód felforgatásán alapul, s erről a diszkurzív mozzanatról Johnny biztosan nem tudhat. Egy retorikai döntés eredményeképpen látjuk ugyanúgy a mesélő Johnnyt és az elbeszélte történetét.¹¹

Turim negyedik meglátása a hazug flashbacken belüli újabb beágyazásra, egy fantázia-szekvenciára vonatkozik, ahol Jonathan elképzeli a rendőrségi procedúrát, majd feltételezése végül plauzibilisnek bizonyul. A mozzanat a karakter gondolatainak

9 Uo.

10 Uo. 166.

11 Ezt ugyan mindkét film esetén elkönnyelhetjük úgy, mint a hazugság filmes illusztrációjának legkézenfekvőbb módját.

megbízhatóságát hivatott hangsúlyozni (pszichológiai, nem pedig etikai értelemben). „Ha képelete egy hihető valóságot mutat be, még kevésbé leszünk gyanakvóak azzal kapcsolatban, ami a karakter tényleges észleléseként lett bemutatva.”¹² A narráció tréfája, hogy a flashbacken belüli képzelés-részlet tartalma pontosabb és nagyobb valószínűséggel igaz, mint a flashback maga, habár a kettő közötti ontológiai különbséget világosan jelzi a filmkép, s ennek éppen az ellenkezőjét sugallja. A képzelődés és az emlék minőségének jelzésére használt palimpszeszt-jellegű és realiztikus képek oppozíciója ismét egy olyan faktor, ami nyilvánvalóan Jonathan irányításán kívül esik.

Turim utolsó észrevételében úgy érvel, hogy mivel Jonathan „egy olyan szereplőnek ír le egy jelenetet, ahol mindketten jelen voltak, így a meséjének egy részét a nő tapasztalatai is igazolják.”¹³ Turim szerint a színházi jelenet, ahol Eve és Jonathan együtt voltak jelen, azért szerepel, hogy Johnny ily módon meggyőzze a nőt korábbi eseményekről, hogy egy „teljes képet” vázoljon arról, ami vele történt. E válasz azonban nem kielégítő, ugyanis feszültség képződik a szereplő elbeszélő történetének funkcionális hitelessége (realizmusa) és a filmes narráció retorikája között, mely a történet megértését, így a befogadás megkönnyítését szolgálja. Vagyis meglehetősen redundáns, hogy Johnny olyasmit vázol hallgatóságának, amit az már eleve tud. A jelenet azért működik mégis a filmben, mert a néző hajlamos elfelejteni a keretező szituációt, és pusztán a történet kibontakozására koncentrálni, ami ezen a ponton sokkal inkább szól a néző tájékoztatásáról, mint Eve-éről. A jelenet tehát mimetikus szempontból megkérdőjelezhető, nem teljesen hiteles a két karakter közötti kommunikáció. Azonban teljesen érthető és funkcióval bír a film és a néző közötti kommunikáció tengelyén, hiszen egy kulcsmozzanatot tár fel a cselekményben: hogy miként sikerült Jonathannak megmenekülnie a közvetlen veszélytől. Aprócska kitérőnek látszik, de megmutat számunkra egy retorikai gesztust, mely nem tulajdonítható a szereplő elbeszélőnek és észrevehetően más célt szolgál.

12 Uo. 167.

13 Uo.

Közönséges bűnözők – agyafúrt hazugságok

Vizsgálódásunk szempontjából az alapszituáció nagyon hasonló Singer filmjében is. A film egy Los Angeles-i móló kikötőjében állomásozó teherszállító hajó fedélzetén, a végső leszámolás helyszínén nyit. Itt találkozunk a már haldokló korrupt rendőrrel, Dean Keatonnel (Gabriel Byrne), akit rövid beszélgetés után agyonlő egy rejtélyes alak. Ezt követően flashbackek sorozatát látjuk, melyeknek narrátora a beszédes nevű Verbal Kint (Kevin Spacey), a pitiáner bűnöző és csaló. Kint a leszámoláshoz vezető események láncolatát meséli el az őt kihallgató vámhatósági nyomozónak, David Kujannak (Chazz Palminteri). Kint amnesztiát kapott bírósági vallomásaért cserébe, de mielőtt távozna a rendőrségről, Kujan ráveszi, hogy mondjon el mindent a történetről a felelős megtalálásának érdekében. Amint a film végén kiderül, Kint végig hazudott a történetről, hogy eltitkolja saját valódi személyazonosságát. A filmben olyan szereplőket látunk feltűnni, akikről bebizonyosodik a nyomozó és a néző számára, hogy pusztán a kissé naivnak tűnő, pitiáner alak fikciója volt (aki valójában maga Keyser Söze, a bűnöző lángelme). Kint a rendőrségi iroda falán elhelyezett dokumentumok információit használta fel meséjének nevei, helyszínei és eseményei kitalálásakor.

E példa még határozottabban cáfolja, hogy kizárólag egy beágyazott karakter narrátor lehet felelős retorikai értelemben a flashbackben látott képekért. Azonban a kutatói kérdés, hogy ki tartja irányítása alatt a film vizuális síkját, megosztja a teoretikusokat. David Mitchell szerint „Singer válasza, hogy a diegetikus világ, amiben a kérdéses epizódok megjelennek, az nem egy objektív, valóságos múlt, hanem egy jelenbeli szubjektív valóság Kujan fejében, amint a nyomozó vizualizálja a Kint által elmondott történetet. Nem Singer kamerája, hanem Kujan Kint által ügyesen manipulált elméje az, ami hazudik neki és a nézőknek. Kint irányítja a narratívát.”¹⁴ Ennek az értelmezésnek azonban ellentmond egy részlet, amikor a film végén valóban a Kujan által sugallt verzióját látjuk a végzetes eseményeknek: ekkor Söze mint Keaton jelenik meg a hajón. E képek akkor villannak be, amikor Kujan próbálja meggyőzni Kintet arról, hogy Keaton végig manipulálta őt, hogy valójában

14 MITCHELL, David: *Twisted Tales. Cognitivism and Narrative Distortion*, Zeno's Home Page, <http://www.zenoshrdlu.com/zenotwist.htm>, (letöltve: 2013. 12. 01.)

Keaton Keyser Söze. Kujan eleve ezzel az előfeltevéssel hallgatta Kint történetét és Kint ügyesen rá is játszott e gyanújára. Nyilvánvalóan úgy mesélte el történetét, hogy előtérbe állítsa saját naivitását és Keaton lehetséges azonosságát Sözével. Kujan fejében valójában ez a verzió áll össze: Keaton politikai nyomást gyakorolt, hogy Kint immunitást kapjon és elmesélje a hatóságoknak a történetet, melyben ő (Keaton) már leszámolt sötét múltjával, csupán kényszerhelyzete miatt megy bele a végzetes balhéba, így áldozatként tűnik fel. Kujan úgy gondolja, hogy átlát ezen a trükkön, és arra következtet, hogy Keatonnak sokkal nagyobb a szerepe a történetekben, s mint Keyser Söze mozgatja a szálakat. Azt viszont ő sem sejtí, hogy az egész Verbal Kint, vagyis a valódi Söze manipulációja.

A Kujan elképzeléséhez köthető képsor tehát ellentétes az előzőekben látottakkal (és nemcsak Kint verziójával, hanem az objektív valósággal is), ahol Keaton az, akit a hajón fekvő agyonlő Söze. Ezek a változtatások hűen követik a két karakter retorikai szándékát, hogy meggyőzzék a másikat Söze személyazonosságáról. A fenti kérdést így lehetne pontosítani: Minden esetben egybeesnek-e a filmes narráció és a karakter narrátorok retorikai szándékai? Valamint tapasztal-e a néző olyasmit a karakternarrációval bemutatott flashbackekkel összefüggésben, aminek csak számára van jelentése, tehát se a karakter narrátor se a Kint által meggyőzni kívánt Kujan nem észlelhet (ahol a filmes narráció önálló retorikai szándéka a diegézist megkerülve kizárólag a diszkurzus szintjén érvényesül)? Mitchell szerint a film végső hatása abban áll, hogy elgondolkodtatja nézőjét a narratív trükkhöz való viszonyáról ezért arra a következtetésre jut, hogy: „tulajdonképpen Kint volt az, aki átvert engem, nem Singer. Azt fogjuk mondani a végén »Igen, milyen ügyes, Kint kitalálta mindezt, hogy átverjen engem (és Kujant)«, ahelyett, hogy »Ó nem, milyen dühítő, Singer mindezt kitalálta, hogy átverjen engem (a nézőt)«.», A megállapítás félrevezető lehet, hiszen bármilyen hatást vált is ki a film, itt beágyazott narrációkról van szó karakter narrátorokkal, akik emiatt arra sem képesek, hogy a film befogadójával kommunikáljanak, nemhogy az ő átverésére. A keretező filmes reprezentáció az, ami egy retorikai aktus során adaptálja a verbális narrációt, és ami mozgó képek és hangok együtteseként mutatja be elbeszélésüket. Ráadásul a film nemcsak Kint retorikai aktusát ismétli meg a szerző-befogadó kommunikációjának a tengelyén, hanem attól függetlenül létrehoz egy többlet-összefüggésrendszert.

Hadd említsek először egy problematikus jelenetsort, ahol Kint azt meséli el, ahogyan Keyser Söze családját Törökországban lemészárolta a magyar maffia. Ezt csak annyiban tekintem ténylegesen eltérő retorikai szándéknak vagy plusz jelentésnek, mint Hitchcock palimpszesztje esetében: csupán szembetűnőbb illusztráció-jellege, mert a képi kód szintetikus elemével játszik a film. Kint flashbackjeivel ellentétben a filmképek folyamatosága megtörik, darabossá válik, a mozgás elmosódott lesz, a színek teletettsége és a kép fényereje nagymértékben megnő. A rendezés ezzel az álom, hallucináció, illetve szubjektív vízió konvencionális ábrázolási eszközeit mozgósítja. A Söze-mítoszban azonban a kép minősége magyarázható a történet közvetettségével, az elbeszélő saját bevallása szerint maga is csak hallomásból ismeri a történetet. Ennek a távolságnak és bizonytalanságnak a vizuális fordítása az álomszerű filmkép. Ilyen szempontból a vizuális dimenzió kétségtelenül jól igazodik az karakter-elbeszélő retorikai szándékához, mivel hatásosan ellentétezi a személyes tapasztalatként elbeszéltek realista képalkotását.

Két mozzanat azonban értelmezhetetlen csupán egy intradiegetikus elbeszélő gesztusának filmes illusztrációjaként. A film elején többször is látjuk a hajó melletti kikötő hétköznapi tárgyait: egymásra hányt dobozokat, vascsöveket és köteleket. Ezekre fokozatosan ráközelít a kamera, jelentőséget adva nekik. A néző csak a film végén tudja meg, miért fontos ez a kép. Verbal narrációjából kiderül, hogy Kint ezek mögül látta a hajón történő eseményeket. E jelenetsor érdekessége, hogy nemcsak Kint szubjektív szemszögét veszi fel a kamera (azaz a kötelek túoldaláról mutatja a hajó történéseit), hanem megismétli pontosan ugyanazt a képkivágást, amelyet a film elején is láttunk a tárgyról. Ezen a ponton a néző azt a következtetést vonja le, hogy a filmes narráció a kötelek jelentőségének rejtélyét oldotta fel. Ne feledjük, hogy a kezdő képsor Kinttől független, nem egy szereplőhöz köthető flashback, hanem az objektív valóság bemutatása történik benne. Végül az is kiderül, Kint sosem tartózkodott a kötelek mögött Keaton meggyilkolásakor, hiszen ő maga volt az, aki meghúzta a ravaszt a hajón. Ebből következik, hogy a filmes narráció nem pusztán Kint flashbackjeinek retorikájához igazodik, de egy tőle (és a diegézis igazságaitól) független, saját retorikát is működtet, amikor megtevesztő módon jelentőséget tulajdonít egy olyan filmképnek (és egy olyan tárgynak), melynek csak egy hazugság megkonstruálá-

sában lesz szerepe. Figyeljük meg, hogy a film mégsem válik inkoherenssé: amikor bemutatja nekünk a köteleket, és később Kint narratívája igazolja ezek szerepét, a filmes narráció nem hazudik a diegetikus világ tényeiről (tulajdonképpen a kezdő jelenetsorban nem látjuk, hogy bárki is állna a kötelek mögött, később pedig Kint verzióját látjuk), csupán hamis következtetések levonására ösztönzi a nézőt a két jelenet egymás mellé rendelésével. Bizonyos értelemben mégis a Kint-féle retorikát támogatja meg saját eszközeivel a film, s ezért a megbízhatatlan narráció kérdését és azt a sokat hangoztatott narratológiai közhelyt feszegetik, mely szerint ehhez mindenképpen szükség van egy antropomorf narratív ágensre, egy pszichológiailag karakterizált narrátorra.¹⁵

Végül lássunk még egy érdekességet, mely árnyalja és elbizonytalanítja a beágyazott történetről mint komplett hazugságról alkotott képünket. Kint megemlíti egy bizonyos Kobayashi nevű ügyvédet, aki gyakorlatilag Söze jobb kezeként tűnik fel az elbeszélésében. Arra gyanakszunk, hogy sok minden mással egyetemben ez a karakter is kitalált, legalábbis a neve minden bizonnyal az, ugyanis a Kujan bögréjét gyártó cégre utal. A Pete Postlethwaite által alakított szereplő többször is feltűnik a flashbackekben, majd legnagyobb meglepetésünkre a film jelenében is, mint Kint (azaz Söze) sofőrje. Ez a trükk csak a diszkurzus szintjén érvényesül, ugyanis a nézőn kívül senki sem látja (a fiktív) Kobayashi és a (valós) sofőr küllemének azonosságát. Kobayashi, Söze jobbkeze valóban létezik? Csupán a nevek voltak kitaláltak Kint elbeszélésében? A rejtély pusztán a történet szintjén nem feloldható. A hazug flashbackek és a valós jelenetek képi összefüggései befogadóként csak a néző számára hozzáférhetőek, ily módon egy olyan réteget képezik a filmnek, mely rámutat a karakternarráció és a filmes narráció érzékeny összjátékára a jelentésképzés folyamatában.

15 A probléma kifejtését lásd: WALSH, Richard: *Who is The Narrator?*, *Poetics Today*, Vol. 18, No. 4 (Winter 1997), 495-513, 503-504.

